This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

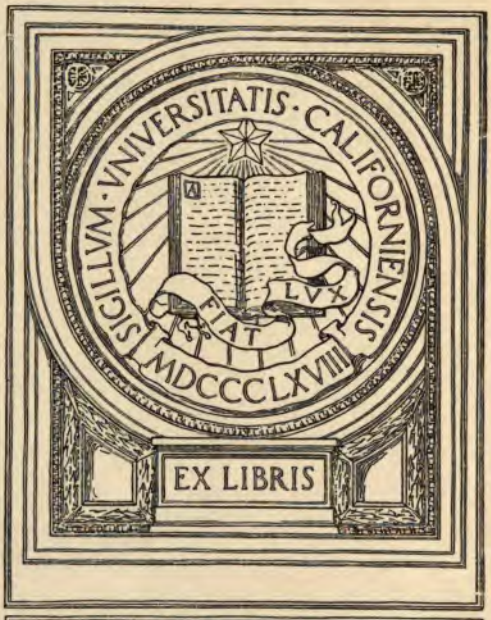
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

907
V485
UC-NRLF
$B 158 077
YC151021

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·



# Wie die deutschen Theater die Kunst fördern.

Studie

über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Produktion an Provinzialbühnen und Centren.

Mit einer statistischen Uebersicht.

Von

Götz Verding.

Berlin.
Richard Heinrich.
1892.

# Wie die deutschen Theater die Kunst fördern.

Studie

über Eingang, Aufnahme und Aufführung der dramatischen Produktion an Provinzialbühnen und Centren.

Mit einer statistischen Uebersicht.

Von

Götz Verding.

Berlin.
Richard Heinrich.
1892.

Alle Rechte vorbehalten.

BURDACH

907
V485

In den weiteſten Kreiſen beklagt man gegenwärtig den Verfall der deutſchen Poeſie und des deutſchen Theaters. Man nimmt (von einigen jungen hauptſtädtiſchen Träumern abgeſehen, welche eine neue Blüte der Lyrik gekommen wähnen) den Verfall als eine feſtſtehende Thatſache an. Die geſamte Preſſe, ſoweit ſie nicht für die ſoziale Kunſt mit naturaliſtiſcher Technik etwas übrig hat, wie die Berliner Fortſchrittsblätter, kann ſich nicht genug wundern, weshalb auf den nationalen Aufſchwung von 1870/71 nach außen hin nicht auch ein ſpeziell künſtleriſcher gefolgt ſei. (Richard Wagner wird dabei gewöhnlich überſehen.) Man konſtatiert, daß ſeit der Mitte der achtziger Jahre die deutſche Litteratur einer neuen Sturm- und Drangperiode verfallen iſt, daß ſie ſich ſeitdem in der internationalen Strömung des Naturalismus befindet, der für den Kern des deutſchen Volkes ein fremdartiges Gewächs ſei und bleiben werde, und deſſen Goutierung ſich erſichtlich auf wenige Großſtädte beſchränke.

Unſre Litteratur taugt nichts, heißt es. Wir haben



N 46221

keine Dichter mehr. Aber woher weiß man das? Etwa, weil das Publikum sie nicht zu sehen bekommt? Unter der Unmasse der von der Zeitung empfohlenen Schriften nie etwas von ihnen hört?

Haben sich Kunstfreunde für die Hebung der Litteratur bemüht? Haben Sachverständige auch nur den Gründen nachgespürt, weshalb die originellen Talente wie ausgestorben sind? Keineswegs. Daß der Verleger bei der ungemeinen Überschwemmung des deutschen Büchermarktes mit Belletristik ihrer nicht begehrt, ist begreiflich; ihre Erzeugnisse läse niemand, geschweige denn, daß man sie kaufte. Das Publikum braucht keine Lyrik, keine Dramatik und keine Epik; es hat seine Klassiker, den Schwank oder das französische Sittenstück im Theater und seine Unterhaltungslektüre. Das letzte ist die Hauptsache: der Roman, diese einem Goethe zweifelhafte Litteraturgattung, hat die Poesie hohen Stils glücklich zu Boden gedrückt, indem er dem Publikum den Geschmack verdarb.

Ich will hier nicht die Zustände beleuchten, welche — man kann das an der Hand von Daten und Namen nachweisen — es heutzutage einem homo novus, der nicht Romane schreibt oder reich ist, einfach unmöglich machen, durchzudringen, *da kein deutscher Verleger sich Lyrisches oder Dramatisches auch nur zur Ansicht einsenden läßt*, um es auf seine Brauchbarkeit (nicht etwa: litterarische Güte) hin zu prüfen, geschweige denn es auf eignes Risiko in Verlag zu nehmen: aber ich möchte auf die zeitgenössische dramatische Kunst einen Blick werfen und versuchen, ihren Niedergang als die notwendige Folge

unſrer durch und durch verfaulten Theaterzuſtände darzuſtellen.

Es dürfte ſich dann zeigen, daß, wenn heut eine wertvolle dramatiſche Produktion exiſtiert (und ich habe gute Gründe das anzunehmen), es ihr ſchlechterdings nie oder nur in einzelnen ſeltenen Ausnahmefällen gelingen kann, beachtet zu werden oder gar die Bühne zu erobern.

Den authentiſchen Angaben der einzelnen Theater nach beträgt die durchſchnittliche Anzahl der dramatiſchen Manuſkripte, die an den Bühnen folgender nach der Bevölkerungsziffer geordneter Städte eingereicht werden, jährlich:

| Theater.*) | E Durchſchnittliche Zahl der jährlich eingereichten Stücke. | Anzahl der im Theaterjahr 1890/91 aufgeführten Original-Novitäten. | Annähernde Zahl der totalen Erſtaufführungen 1890/91 nach Entſch. Deutſch. Bühnen-Almanach. |
|---|---|---|---|
| Berlin, Schauſpielhaus | 271 (etwa die Hälfte in Handſchrift) | 5 | 9 |
| Deutſches Theater | 300—400 | 7 | |
| Leſſing-Theater | | 11 | 25 |
| Berliner Theater | 450 | 10 | 24 |
| Hamburg, Stadttheater | | 8? | 31 |
| Leipzig, Stadttheater | 400 | 0? | 21 |
| München, Hoftheater | | | 13 |
| Breslau, Stadttheater | 1095—1460 | 2? | 23 |
| Köln, Stadttheater | 200 (10—15 in Handſchrift) | 0 | 11 |

*) Die Theater mit Lücken unter Spalte E haben die Anfragen nicht beantwortet.

| Theater. | E<br>Durchschnittliche Zahl der jährlich eingereichten Stücke. | Anzahl der im Theaterjahr 1890/91 aufgeführten Original-Novitäten. | Annähernde Zahl der Iosalen Erstaufführungen 1890/91 nach Entsch' Deutsch. Bühn.-Almanach. |
|---|---|---|---|
| Dresden, Hoftheater | 230—260 | 3? | 27 |
| Hannover, Hoftheater | etwa 100 | 2? | 17 |
| Königsberg, Stadttheater | 225 | 3? | 13 |
| Frankfurt a/M., Stadttheater | 400—500 | 7? | 25 |
| Magdeburg, Stadttheater | | 1? | 13 |
| Stuttgart, Hoftheater | 200 | 2? | 18 |
| Bremen, Stadttheater | mehrere Hundert | 2? | 17 |
| Danzig, Stadttheater | | 0 | 11 |
| Straßburg, kais. subv. Theater | 400—500 | 1? | 26 |
| Nürnberg, Stadttheater | | 2? | 24 |
| Chemnitz, Stadttheater | | | 9 |
| Düsseldorf, Stadttheater | wird nicht notiert | 1? | 14 |
| Elberfeld, Stadttheater | | 0 | 10 |
| Stettin, Stadttheater, Bellevue-Theater | | 3? | 15 |
| Altona, Stadttheater | | 3 | |
| Aachen, Stadttheater | | 0 | 11 |
| Braunschweig, Hoftheater | 195 | 3? | 8 |
| Krefeld, Stadttheater | | 0 | 14 |
| Halle a/S., Stadttheater | unter 200 | 2? | 17 |
| Mülhausen i/E., Stadttheater | | 0 | 10 |
| Dortmund, Stadttheater | | 0 | 9 |
| Posen, Stadttheater | | 0 | 17 |
| Augsburg, Stadttheater | 200 | 0 | 5 |
| Mainz, Stadttheater | 100 | 0 | 15 |
| Kassel, Hoftheater | 200 | 5? | 13 |
| Essen, Vaudeville-Theater | | 0 | 7 |
| Erfurt, Volksspielhaus | | 0 | 13 |
| Mannheim, Hoftheater | 300 | 0 | 18 |
| Metz, Stadttheater | | 1? | 6 |
| Lübeck, Stadttheater | Die Eingänge werden nicht gezählt | 0? | 13 |
| Würzburg, Stadttheater | | 1? | 19 |
| Frankfurt a/O., Stadttheater | 150—160 davon 3—4 in Handschrift | 0 | 10 |

| Theater. | E Durchschnittliche Zahl der jährlich eingereichten Stücke. | Anzahl der im Theaterjahr 1890/91 aufgeführten Original-Novitäten. | Annähernde Zahl der lokalen Erstaufführungen 1890/91 nach Entsch. Deutsch. Bühn.-Almanach. |
|---|---|---|---|
| Görlitz, Stadttheater | 150—200 gedruckte, 50—60 geschriebene Manuskripte | 2? | 11 |
| Karlsruhe, Hoftheater | 200—250 | 2? | 13 |
| Wiesbaden, Hoftheater | | 3? | 18 |
| Darmstadt, Hoftheater | | 3? | 11 |
| Potsdam, kgl. Schauspiel | (vorläufige Angabe): mindestens 100 gedruckte, 10 bis 12 geschriebene | 2? | 12 |
| Kiel, Stadttheater | 50—60 in Handschrift | 0 | 13 |
| Münster i. W., Klass. u. N. E. | | 0 | 7 |
| Harburg, Volkstheater | | 0 | 14 |
| Liegnitz, Stadttheater | | 0 | 21 |
| Rostock, Thalia-Theater | | 0 | 9 |
| Freiburg i. B., Stadttheater | 200 | 0? | 13 |
| Elbing, Stadttheater | | 0 | 5 |
| Regensburg, Stadttheater | | 0 | 10 |
| Osnabrück, Stadttheater | | 0 | 6 |
| Ulm, Stadttheater | | | 18 |
| Bonn, Stadttheater | | | |
| Bielefeld, Stadttheater | | 0 | 16 |
| Halberstadt, Stadttheater | | 0 | 20 |
| Koblenz, Stadttheater | 20—30 | | 4 |
| Bamberg, Stadttheater | | | |
| Schwerin i. M., Hoftheater | 175 | 2? | 11 |
| Spandau-Steglitz, Vereinigte Theater | 1891/92: ca. 50 | | 8 |
| Stralsund, Stadttheater | | 0 | 11 |
| Gera, Hoftheater | | 0? | 18 |
| Altenburg, Hoftheater | | 0 | 10 |
| Koburg-Gotha, Hoftheater | 90—100 gedruckt, 46—52 in Handschrift | 3 | 16 |
| Guben-Kottbus, Stadttheater | | | 19 |
| Aschersleben, Stadttheater | | | 14 |
| Hildesheim, Saisontheater | | 0 | 6 |

| Theater. | E Durchschnittliche Zahl der jährlich eingereichten Stücke. | Anzahl der im Theaterjahr 1890/91 aufgeführten Original-Novitäten. | Annähernde Zahl der lokalen Erstaufführungen 1890/91 nach Entsch. Deutsch. Bühn.-Almanach. |
|---|---|---|---|
| Kaiserslautern, Stadttheater | | | 9 |
| Kolmar i. E., Stadttheater | 80—100 | 4? | 17 |
| Nordhausen, Stadttheater | | 0 | 14 |
| Freiberg i. Sachsen, Stadttheater | | 0 | 18 |
| Heilbronn, Aktientheater | | 0 | 9 |
| Heidelberg, Stadttheater | | 0 | 11 |
| Landsberg, Stadttheater | | 0 | 11 |
| Pforzheim, Saisontheater | | 0 | 6 |
| Beuthen O.-Schl. | | 0 | 7 |
| Dessau, Hoftheater | 150—200 | 2? | 9 |
| Hanau, Stadttheater | | 0? | 15 |
| Mühlhausen i. Thür., Stadttheater | | 0? | 10 |
| Zittau, Stadttheater | | | 19 |
| Hof, Stadttheater (Frühjahrs-Saison) | | 0 | 8 |
| Neisse, Stadttheater | | 0 | 27 |
| Wesel (Hagen, Iserlohn, Witten) | | 0 | 10 |
| Oldenburg, Hoftheater | 100—150 | 7? | 23 |
| Göttingen, Eisenach, Stadttheater | | 0 | 17 |
| Weimar, Hoftheater | 1200 | 3 | 8 |
| Baden-Baden, Hoftheater | bei Karlsruhe inbegriffen | 0 | 9 |
| Brieg, Stadttheater | der Schauspielhaus-Deputation werden keine Mss. eingesandt | 0 | 13 |
| Gießen, Neues Theater | | 0 | 11 |
| Glogau, Stadttheater | | 0 | 9 |
| Naumburg a/S., Stadttheater | 30—40 | | 25 |
| Reutlingen, Sommertheater | Auskunft z. Z. unmöglich | 1? | 15 |
| Wien, Burgtheater | 200—250 | 12 | 18 |
| Prag, Deutsches Landestheater | über 300 | 3? | 28 |
| Brünn, Stadttheater | ca. 150 gedruckt, 80 handschriftlich | | 36 |

Zu beachten ist hierbei, daß die in Spalte E aufgeführten Zahlen der eingereichten Stücke sich aus

einer größeren Masse von in vielen Druckexemplaren vorliegenden Manuskripten, von denen je eins an jedem Theater lagert, und einer weit kleineren von nur in einem geschriebenen Exemplar vorhandenen Manuskripten zusammensetzen. Die während eines Jahres durchschnittlich eingereichte Produktion besteht demnach nicht in der absoluten Summe der E-Zahlen, sondern bleibt ganz außerordentlich hinter dieser zurück.

Trotzdem: diesen Angaben, diesem ungeheuren Mißverhältnis zwischen dem Einlaufenden und dem zur Aufführung Gelangten gegenüber, sind nur zwei Annahmen möglich. Entweder ist die erdrückende Mehrzahl aller dramatischer Erzeugnisse wertloser Dilettantismus, oder aber die Theater sind völlig leistungsunfähig.

Hören wir erst, wie der Dramaturg des Barnay-Theaters in Berlin, Herr Professor Dr. Adolf Gerstmann im theatergeschichtlichen Rückblick des Deutschen Bühnen-Almanachs auf 1892 (S. 115) die Sachlage beleuchtet. Er sagt:

„Wie es sich ... nun einmal gestaltet hat, kann mit verschwindend wenigen Ausnahmen nur das auf eine Aufführung an den größeren Provinzbühnen rechnen, was in der Reichshauptstadt sich als erfolgreich erwiesen hat — wie unendlich hoch (!) aber gerade in Berlin die Ansprüche geschraubt sind, dafür kann jeder Zeugnis ablegen, der daselbst wohnt und die dramatische Produktion und die Aufnahme, die den Novitäten zu teil wird, dauernd verfolgt. Weit mannigfaltiger, weit reicher könnte sich in der Provinz das moderne Repertoire gestalten und einer großen Sorge

wären die Leiter der Bühnen daselbst enthoben, wenn es ihnen gelänge, den Geschmack ihres Publikums von dem nun einmal nach eigenartigen, man möchte sagen: weltstädtischen Normen urteilenden Berliner Publikum zu emanzipieren."

Soll man über die Naivetät oder das Nicht-besser-sehen-wollen dieses Fachmanns mehr erstaunen? Für ihn „hat die dramatische Produktion [im Theaterjahr 1890/91] die Hoffnungen nicht erfüllt, die man nach den Ergebnissen des letzten Jahres glaubte hegen zu dürfen" (ebenda), für ihn sind in Berlin die Ansprüche hochgeschraubt, für ihn ist das Provinzlerpublikum der Bösewicht, der leider an den Berliner Neuheiten hängt und damit ein eignes Repertoire nicht aufkommen läßt, nach ihm wären die Leiter der Provinzialbühnen einer großen Sorge überhoben, wenn es ihnen gelänge, den Geschmack ihres Publikums von dem nach weltstädtischen Normen urteilenden Berliner Publikum zu emanzipieren, während es ihnen in Wirklichkeit gelingt, den Geschmack der Provinzler durch den der Berliner zu korrumpieren. O wie trefflich doch dieser Dramaturg den einzigen Punkt kennt, um den sich die heutigen Provinzialdirektoren nicht die geringste Sorge machen: den des Repertoires, das sie als Geschäftsleute einfach von Berlin her übernehmen ohne den geringsten Versuch, sich ein eignes elbständiges zu bilden!

Aber wer kann sich noch über diese Verkennung der thatsächlichen Verhältnisse wundern, der das enthusiastische Lob liest, das derselbe Fachmann den Berlinern angedeihen läßt (S. 135): „Aus dem Mit-

geteilten ergiebt sich die kolossale, bewundernswerte Summe von Arbeit und Ausdauer, die hier der dramatischen Kunst gewidmet wurde". Jedem, der nicht eben Dramaturg ist und daher das Recht der Kurzsichtigkeit in dramatischen Angelegenheiten hat, wird dieser Ausspruch ein trübes Lächeln entlocken müssen, denn er stellt die Dinge geradezu auf den Kopf. Nirgends tritt die Gefahr des rohen Geschäftsgeistes mehr zu Tage als in der dramatischen Kunst, hier verhindert die Zentrale Berlin, daß sich ein selbständiges Leben neben ihr irgendwo entwickelt.

Nein, im Angesicht von Fällen, da Stücke, die das kgl. Schauspielhaus zu Berlin mit Glück aufführte, vorher vom „Deutschen Theater" abgelehnt waren (z. B. „das Buch Hiob"), angesichts des Umstandes, daß, soviel ich weiß, Sudermanns „Ehre" vom „Berliner" und vom „Deutschen Theater" zurückgewiesen wurde, jedenfalls als aussichtslos, ehe das Lessingtheater damit einen beispiellosen Erfolg erzielte, angesichts der Thatsache, daß Adalbert von Hanfteins so gut aufgenommene „Königsbrüder" jahrelang im Büreau des Berliner Theaters lagerten, ehe sich der Direktor entschloß, sie aufzuführen, er wäre sonst in eine Konventionalstrafe verfallen: angesichts solcher Fälle kann ich nicht den leisesten Grund finden, mich für jene erste Annahme zu entscheiden, daß fast die ganze Produktion, weil Stümperei oder Buchdramatik, der Bühne nicht genügte.

Vielmehr behaupte ich die völlige Leistungsunfähigkeit der heutigen Theater.

Die Ursachen für diese Erscheinung sind ungemein

zahlreich und kompliziert. Wie es scheint, hängt der Verfall der deutschen Bühne eng mit einer charakteristischen Beschaffenheit der jetzigen westeuropäischen Kultur zusammen, der der deutschen Seßhaftigkeit und Eigenart schnurstracks zuwiderlaufenden Zentralisation.

Zunächst einiges Äußere. Da ist erstens die Untüchtigkeit oder gar die Gewissenlosigkeit der Dramaturgen, welchen die Theaterdirektoren die Prüfung der einlaufenden Manuskripte zuweisen. Man erinnere sich z. B. an den Fall Lindau, an den Umstand, daß einem Fräulein von Schabelsky die Aufgabe zufiel, den Bedarf der sogenannten ersten norddeutschen Bühne an wertvoller zeitgenössischer Produktion auszusuchen. Vom Stadttheater zu Breslau schreibt man mir: „Seit einer langen Reihe von Jahren liegt mir die Funktion ob, sämtliche eingehende dramatische Werke alphabetisch zu registrieren und — nachdem dieselben von den Dramaturgen und Regisseuren durchgesehen und begutachtet (oder auch nicht) — sie der Bibliothek einzuverleiben.“ [Der Briefschreiber fährt dann fort: „die Durchschnittszahl der eingegangenen Werke dürfte nach meiner Schätzung täglich 3 bis 4 betragen, mithin pro Jahr 1095 bis 1460 und in Schaltjahren 1098 bis 1464. Von dieser Massenproduktion erblicken jedoch kaum 0,2 Prozent das Licht der Lampen, die übrigen werden im Bibliotheksstaub begraben. — Wirklich lebensfähige und zugkräftige Stücke von anerkannten Autoren werden nicht eingereicht, sondern von den Theaterdirektoren, wie man zu sagen pflegt,

‚vom Halme weg' erworben."] Ich möchte gern erfahren, ob sich kleinere Bühnen den Luxus eines litterarischen Beirates oder Lesekomitees, der wichtigsten Faktoren für ein Theater, das der Kunstentwickelung irgend dienen will, leisten: ich glaube nicht. Der Deutsche Bühnen-Almanach, 56. Jahrgang, führt Dramaturgen ausdrücklich an den Theatern folgender Städte auf: Altona 2; Bremen 1; Breslau St.-Th. 1; Darmstadt 1; Dresden Hof-Th. 1; Frankfurt a. M. St.-Th. 1; Hamburg St.-Th. 1, Thalia-Th. 1, Karl Schultze-Th. 1; Leipzig St.-Th. 1; Münster i. W. N.Th. 1; Prag D. L.-Th. 1; Stettin Bellevue-Th. 1. Daß die Direktoren selbst Stücke läsen, habe ich selten gehört; daß sie etwas davon verstehen, nie. Denn wer sind diese Direktoren? Etwa gediegene Schriftsteller wie Laube oder Wilbrandt, oder Beamte wie Immermann, deren Kunstverständnis und Absicht, die Kunst zu fördern, über allen Zweifel erhaben ist? Ach nein, es sind zumeist Schauspieler, Geschäftsleute, Regisseure; Leute, die unter Umständen viel von Inszenierung, Einstudierung und Komödie spielen verstehen, wenn es hoch kommt „Lustspieldichter", d. h. Fabrikanten von Possen, an denen sich zumal der Berliner Bildungspöbel nicht satt amüsieren kann. In ihrer Hand liegt das Schicksal der deutschen Dramatik (denn auch ich bin der Ansicht, daß eine dichterische Komposition der Äußerungen von Charakteren erst durch die schauspielerische Kunst zum Drama wird), in der Hand von Leuten, die tüchtige Geschäftsmänner sein mögen, aber für nichts Weiteres Muße haben. Man kennt übrigens das außerordentlich herablassende Benehmen mancher

dieſer Herren unbekannten Autoren gegenüber. Thatſächlich iſt an modernen Theatern jedes Individuum, vom renommierteſten Schauſpieler bis zum Kuliſſenſchieber herab angeſehener und wichtiger als der Autor, ſolange er nicht „anerkannt“ iſt. Für die Direktoren iſt das Theater ein Erwerbszweig, ein einträgliches Geſchäft; je weniger ſie neue Stücke geben, um ſo weniger Tantiemen brauchen ſie zu zahlen, Klaſſiker koſten nichts und nehmen ſich gut aus. Alſo!

Zweitens. Selbſt für den Fall, daß man alle Stücke läſe, ordentlich läſe, was zur Zeit nicht geſchieht, wär es für die großen Bühnen unmöglich, gewiſſenhaft alle Einſendungen zu prüfen, ſelbſt wenn zu dem Ende, wie in Berlin, die einzelnen Arbeiten oft über ein Jahr lang liegen blieben, ehe ſie an den Autor als „den Anſprüchen unſeres ſehr wähleriſchen Publikums nicht genügend“ (Formel eines Berliner Theaters) zurückkommen. Man rechne 1200 Stücke auf das Jahr, ſo entfallen auf den Tag mindeſtens drei, und wie müßte der Dramaturg beſchaffen ſein, der es fertig brächte, drei Stücke an einem Tage ordentlich zu prüfen! Man erzählt von einem Manuſkript, in dem einzelne Blätter zufällig ein wenig an einander klebten; als es zurückkam, hafteten die nämlichen Blätter noch immer aneinander; ein Beweis, wie eingehend man dies Manuſkript geprüft hatte! Sich mehrere litterariſche Ratgeber zu halten, um das Material zu bewältigen, wäre von unſern Theaterleitern zu viel verlangt.

Drittens. Selbſt wenn ein großer Prozentſatz der einlaufenden Arbeiten ſich als „einrichtungsfähig“,

„theatralisch dankbar" d. h. für Bühneneffekte auszubeuten, also ausführbar erweisen sollte, was bis jetzt nicht vorkommt, ginge es nicht an, sie aufzuführen. Ich glaube zwar, daß ein großstädtisches Theater nicht nur mehr als fünf Originalnovitäten herausbringen kann, sondern daß es die Verpflichtung hat, wenn anders es auf die Ehre, ein Kunstinstitut zu heißen, Anspruch erhebt, an dreißig neue Stücke in einer Spielzeit, also unter 270 Abenden in den Monaten September bis Mai über die Bretter gehen zu lassen. Dann würde z. B. Berlin mit den vier Bühnen, auf denen man überwiegend deutsche Dramen spielt (Schauspielhaus, Deutsches, Lessing-, Berliner-Theater) 120 neue Werke in der Saison zu sehen bekommen und nicht, wie jetzt, man höre und staune: etwa 30!

Aber es fehlt an allen Bedingungen, die etwas Derartiges ermöglichten. Man bringt in einer Großstadt nicht so viel Novitäten, denn man scheut sich vor jeder Erstaufführung. Niemand kann den litterarischen Wert des Stückes beurteilen. Der Direktor mag sein so wertvolles Personal nicht für noch unerprobte Dramen hergeben. Jede Einstudierung verursacht die größten Kosten, denn man macht Ansprüche auch in Äußerlichkeiten (oder vielmehr gerade in diesen, wie z. B. das Berliner Schauspielhaus seinen Zuschauern die Ausstattungseffekte des Viktoria-Theaters bieten durfte, „heiliges Lachen"). Auf das nervöse Premierenpublikum ist nie ein Verlaß. Kurz, jede Novität ist ein ungeheures Wagnis für den künstlerischen Ruf einer Großstadtbühne. Deshalb läßt es der kluge Mann hübsch bleiben und führt keine Ar-

beiten unbekannter Herkunft auf, „weil es keine wertvollen Erzeugnisse giebt". Und dies glaubt die ganze Kritik, die ganze Presse und das ganze Publikum! Und soweit haben wir keine dramatische Poesie.

Noch eins. Es mag vorkommen, daß auch Manuskripte unbekannter Verfasser angenommen werden, die Regel ist es keineswegs. Zumeist geht der Weg zur Aufführung durch die Person eines berühmten Schauspielers, der das Werk dem Direktor empfiehlt. Konnexionen sind hier alles. Und der Bejammernswerte, der nicht in der Großstadt lebt, mag sehen, wie er einen Theaterleiter findet, der sich um seine Stücke kümmert.

Wenn nun die Verhältnisse in der Hauptstadt so sind, weshalb sendet da der Dichter seine Arbeiten nicht an die kleineren Provinzialbühnen? Sehr einfach: weil die kleineren Provinzialbühnen so gut wie gar keine Novitäten mehr bringen.*) Denn es sind ebenfalls reine Geschäftsinstitute geworden.

Ein Beleg. Die Direktion des Stadttheaters zu Posen, einer Bühne, deren Schauspielermaterial für Premieren durchaus genügt, verbat sich im Schreiben an einen Herrn S. die Einsendung eines dramatischen

*) Bestechend sehen die Angaben der in Entsch' Deutschem Bühnen-Almanach reproduzierten Berichte aus, welche überall eine Menge „Novitäten" in der Rubrik der „Neu aufgeführten Stücke" herzählen, anstatt zwischen lokalen Erstaufführungen und Originalnovitäten zu scheiden, wie dies in dem weimarischen Bericht geschieht. Dann würde die Thatsache sofort in die Augen fallen, daß die meisten Theater überhaupt nur lokale Erstaufführungen veranstalten, niemals aber Originale aus dem Manuskript aufführen.

Manuskripts: „Wir können hier nicht experimentieren (!), sondern müssen uns darauf beschränken, Novitäten zu nehmen, welche in Berlin bereits Erfolg gehabt haben."

Das ist also das Resultat der unseligen Strömung in den letzten Jahrzehnten; ein halbes Dutzend theatralische Zentren: Berlin, Wien, Hamburg, München, Dresden, Frankfurt a. M., welche einen verschwindend kleinen Bruchteil der Produktion aufführen, und sonst an 180 deutsche Bühnen, die, abgesehen von dem erprobten Material, fast ausschließlich von den Novitäten dieser Zentren leben und aus Bequemlichkeit, aus Mangel an gutem Willen, an litterarischen Beiräten, an tüchtigen Kritikern der Lokalpresse, an Ansprüchen des Publikums für die deutsche Produktion der Gegenwart auch nicht einen Pfennig übrig haben. Bühnen großer Städte wie Breslau, Köln, Magdeburg, Danzig, Elberfeld, Aachen, Krefeld, Mühlhausen, Posen u. a. leisten dafür so gut wie nichts.

Und was bedeutet diese Erscheinung, daß wir nur einige wenige großstädtische Theater, nicht aber auch kleinstädtische mit einem Repertoire ersten Ranges haben? Den Ausfall eines wichtigen kulturellen Faktors, der früher eine nicht zu unterschätzende Rolle im öffentlichen Leben spielte. Die Schaubühne wird man in Großstädten nicht als Erziehungsmittel gelten lassen wollen, da sie dort vornehmlich dem Vergnügen und der Zerstreuung dient, in der Provinz war sie ein solches; und man wird gut thun, ohne daß man dabei an die Immermannische Musterbühne in Düssel-

dorf (1835) und ihr Publikum zu denken braucht, ſich ihre Bedingungen und Wirkungen im einzelnen zu vergegenwärtigen.

Im Gegenſatz zu dem unſoliden, überwiegend aus Fremden und Unterhaltungsbedürftigen zuſammengeſetzten Theaterpublikum der Großſtädte, in welchem die Kunſtfreunde und die regelmäßigen Beſucher (Abonnenten) zu verſchwinden pflegen, beſitzt die Provinzialbühne einen Stamm feſter Hörer, der ſich gewöhnlich aus der beſten ſtädtiſchen Geſellſchaft rekrutiert: Offiziere, Beamte, Ärzte, Kaufleute mit ihren Frauen; auf den Rängen die kleinbürgerlichen Kreiſe und die Gewerbetreibenden. Der billige Preis ſichert einen weit öfteren und lebhafteren Beſuch des Theaters als beiſpielsweiſe in Berlin, wo zahlreiches Theatergehen, noch dazu auf ſtandesgemäße Plätze, für den Mittelſtand bei größerer Familie und einem Jahresgehalt unter 9000 Mk. einfach unmöglich iſt. Daraus erwächſt eine viel engere Zuſammengehörigkeit der Schauſpieler mit ihrem Publikum: das Kunſtwerk gewinnt eine ganz andere Fühlung mit denen, für die es beſtimmt iſt, als dies bei den führenden Bühnen irgend möglich iſt. Man geht noch der Dichtung wegen ins Theater, nicht der Schauſpieler, denn dieſe bieten an ſich zu wenig. Kein ſchlechtes Stück wird durch berühmte Kräfte über Waſſer gehalten; ſo wird das Urteil des Publikums nicht verwirrt. Es ſcheint mir unzweifelhaft, daß ein kleines Provinzialtheater mit ſeinem abwechſelungsreichen Repertoire gerade wegen ſeiner relativ ſchlechteren Schauſpieler für die zeitgenöſſiſche, künſtleriſche Produktion

viel mehr thun kann als die hundertfach gebundenen, steifen großen Theater mit ihren verwöhnten kostbaren Schauspielern und ihren stehenden Stücken. Für eine kleine Stadt und Bühne bedeutet selbst der Durchfall eines neuen Dramas wenig, denn die Einstudierung ist bei einfacher Ausstattung *) und einem anspruchslosen Publikum nicht schwierig; für eine große Bühne ist es eine böse Schlappe, ein Opfer an Geld und Zeit. Dem Autor dagegen ist die Aufführung seines Dramas selbst auf einer Provinzbühne alles: hat es Erfolg, so ist seine Weiterverbreitung gesichert. Wie oft aber könnten die Provinzialbühnen, im Gegensatz zu den Zentren, dazu Gelegenheit geben!

Was das Provinzlerpublikum anlangt, so haben bornierte Großstadtbewohner, die von der Welt außerhalb ihrer Gassen und Plätze nichts wissen, das Märchen von dem Spießbürgertum und der Philistrosität in der Provinz aufgebracht. Daß diese Leute gewöhnlich mehr künstlerische Empfindung, körperliche und geistige Gesundheit, stählernere Nerven besitzen als die überreizten Hauptstädter, welchen die moderne dramatische Produktion serviert wird, davon hat man keine Ahnung und man würde es nie zugeben. In Wahrheit pflegt der Geschmack der Provinzler unverbildet, naiv, natürlich zu sein, und es ist kein Anzeichen dafür da, daß nicht jede gesunde, frische, selbst derbe Kunstrichtung eine unbefangene sympathische Aufnahme fände, die nicht für das Deutschtum nach seiner Entwickelung völlig unverständlich ist oder es fremd

*) Es wäre an der Zeit, daß andre Theater dem Beispiel der Münchener Reformbühne nachfolgten.

berührte. Das aber thut der Naturalismus der Franzosen, Skandinavier und Russen ebensowohl wie die Problemstudien von Hauptmann, Bahr u. v. a. Deutschen. „Schlechte Luft!" Mit diesem Nietzschischen Wort wäre man versucht, über den Inhalt dieser modernen Litteratur abzusprechen.

Man könnte noch weitergehen und den Geschmack des provinziellen Publikums bestimmter, konstanter, vornehmer nennen als den der Großstadt. Man wagt in kleinen Städten dem Publikum weder den Unsinn noch die Obscönitäten großstädtischer Schwänke und Ehebruchsdramen zu bieten; versucht man es, so muß das betreffende Stück nach ein, zwei Aufführungen vom Spielplan abgesetzt werden. Für die Provinzler ist es auch unverständlich, wie in der Großstadt die fadesten Possen einige hundert Mal über die Bühne gehen können. Das alles spricht keineswegs für eine durchschnittlich höhere Intelligenz des Großstädters.

Welche Dreistigkeit ist es nun, diesem Provinzlerpublikum die Berliner Novitäten vorzusetzen mit der Zumutung, alles, was dort gefiel, schön zu finden, wenn man nicht für dumm gelten will! Schlimm genug, daß die kleineren Städte sich nicht auf sich besinnen und für ihre Theater eigne originale Dramen verlangen.

Die „Kritik" der Lokalblätter beschränkt sich zumeist auf kürzere Referate nach den hauptstädtischen Organen. Sie ist weder in der Lage, selbständige Urteile zu fällen und zu begründen, noch auf Publikum oder Theater einen erzieherischen Einfluß in Lessingischem Sinn auszuüben.

Durch den Mangel einer neuen künſtleriſchen Nahrung verliert das Publikum mehr und mehr den Sinn für die Kunſt. Es wird ſtumpfer, gleichgültiger. Man verlangt nichts mehr von ihm, alſo leiſtet es auch nichts. Während unter günſtigen Verhältniſſen Kunſtſtätte und Publikum ſich wechſelſeitig bilden, ſinkt jetzt mit dem zunehmenden Niedergang der Provinzialbühnen das geiſtige Niveau der kleineren Städte, das, wenn man von den Studien der Dozenten und Autodidakten abſieht, hauptſächlich durch künſtleriſche Zuflüſſe auf ſeiner Höhe erhalten wird. Und dies iſt für das Volksleben, für die deutſche Kultur eine ungeheure Einbuße. Wie ſoll das künſtleriſche Genie, das dem Land entſtammt, nicht der Großſtadt, ſich entwickeln für Vaterland und Zukunft, wenn es keine Einwirkungen in der Provinz empfängt? Von dieſem Standpunkt aus wird ſelbſt der Atheiſt ſich freuen, daß in der Religion, im Kultus, noch eine Quelle erhalten iſt, welche die Bedürfniſſe eines reichen Gemüts zu befriedigen vermag.

Es iſt das vielleicht die ſchmerzlichſte Erkenntnis, die wir gewinnen können, indem wir uns eingeſtehn: ſeit der nationalen Erhebung von 1870/71 haben wir uns *veräußerlicht*; wir ſind auf dem beſten Wege, unſern Geiſt, unſre Tiefe, unſer gewaltiges Empfinden, unſre Eigenart zu verlieren und ſtatt Bauern wie Luther und Bismarck zu bleiben, internationale Großſtädter, gleichabgeſchliffene Verſtandes- und Normalmenſchen zu werden. Das Buch, das Einſamkeit und Vertiefung erfordert, wird von der Zeitſchrift, dieſe von der Zeitung verdrängt. Der Augenblick, der

Genuß, der Nutzen verschlingt alles; Zeit hat niemand; der ethische Materialismus ist in Blüte.

Es steht jedenfalls mit diesen sozialen Verhältnissen in Zusammenhang, wenn man auf dem Land unzufrieden wird, sich für schlechter weggekommen ansieht, nach den Städten hindrängt und in der Großstadt erst das wahre Leben zu finden glaubt. Diese Bewegung dünkt mich äußerst ungesund; es scheint glücklicherweise, daß sie ihren Höhepunkt überschritten hat; denn die Stimmen derer, welche sich darauf besinnen, daß der Deutsche in der Eigentümlichkeit von Stamm und Gegend wurzelt, mehren sich.

Um zusammenzufassen: jeder Versuch, dem Theaterunwesen ein Ende zu machen, um dadurch der dramatischen Kunst und somit einem Strom frischeren Geisteslebens die Bahn zu öffnen, muß dezentralisieren.

Ein Mittel dazu ist nur dann geeignet, wenn es die Großstadtbühnen abbürdet und den Provinzialtheatern eine größere Beschäftigung überweist. Falls jede dieser Bühnen auch nur 10 eingereichte Originale der tragischen oder komischen Gattung in der Saison herausbrächte, so würde dies eine ungemeine Unterstützung der dramatischen Kunst bedeuten. Sind doch mindestens 180 deutsche Bühnen in der Lage, in jeder Spielzeit 1800 verschiedene neue Werke aufzuführen!*) (Gegenwärtig beziffern sich diese zusammen in einer Spielzeit vielleicht noch nicht auf 100.) Man braucht nicht zu befürchten, daß die deutsche Dramatik

*) Die Anzahl der verschiedenen Originalstücke, die in einer Spielzeit an den Theatern des Deutschen Reiches eingehen, dürfte 4000 nicht übersteigen.

sich ihrer Aufgabe nicht gewachsen zeigen würde, ebensowenig wie das spanische Theater zu Lopes und Calderons Zeit an neuen Stücken Mangel litt; hier rief vielmehr die Wechselwirkung einer ungeheueren Produktion und einer erstaunlichen Aufnahmefähigkeit des Theaters die einzigartige Blüte der nationalen Kunst hervor. Bei gleichmäßigerer Verteilung der Manuskripte könnten dann auch die einzelnen Theater kaum derart überschwemmt werden, wie dies jetzt bei den großstädtischen der Fall ist. Die Theaterleiter müßten sich litterarisch gebildeter Personen versichern, um den Wert der ihnen zugehenden Stücke bemessen zu lassen. Das Publikum würde mit größerer Neugier, Anteil, Vergnügen das Theater aufsuchen: es kommt sich wichtiger vor, denn es ist der berufene Richter über neue Geistesschöpfungen. Der Erfolg eines Stückes in einer kleinen Provinzialstadt würde genügen, um hundert andre Direktoren zu gleichem Suchen nach guten Novitäten, zu gleichem Eifer anzustacheln: denn auch hier ist der Wettkampf, die Konkurrenz der Vater aller Dinge. Der einmal vom Glück begünstigte Direktor würde seine Versuche mit Erstaufführungen fortsetzen.*) Je müheloser diese von statten gehen und je öfter, desto besser. Die Provinzialtheater würden ihr Repertoire austauschen. Die lokale Kritik und Presse würde sich zusammennehmen müssen und an Bedeutung gewinnen. Alle individualistischen Triebkräfte könnten sich entfalten,

*) Man erinnere sich des Soscognoschen Preisausschreibens in Mailand, um gute einaktige Opern zu gewinnen, und seines Erfolges.

den Neigungen, der Sonderart, dem Geschmack der verschiedensten Gegenden könnte Rechnung getragen werden: der Poesie kommt das nur zu gute. Aus der Provinz würde alles den Hauptstädten zufluten: jetzt ist es umgekehrt. Das Land würde auch geistig die Großstadt versorgen; krankhaft aber ist es, wenn die geistige Produktion der Großstadt, d. h. vorwiegend die Schriftstellerei, der landgeborenen Poesie das Aufblühen unmöglich macht.

Es scheint nicht, als ob sich die bestehenden Zustände allmählich zum Bessern verschieben würden; im Gegenteil. Alle Hoffnung auf Gesundung scheint ausgeschlossen, wenn nicht die Bühnenleiter der Provinz, da sie es aus freien Stücken nicht thun, dem Zwang, eine bestimmte Reihe von Originalen zu bringen, unterworfen sind. Wodurch kann nun dieser Zwang, im Interesse der Autoren, ausgeübt werden? Durch ein Gesetz etwa, welches die Konzession für Theater an die Aufführung von so und so viel neuen Erzeugnissen in der Saison knüpft? Würde man hier von polizeilicher Bevormundung reden können? Solch eine Aufsicht, die etwas für die Kunst thut, indem sie das Geschäft in den Dienst des Idealismus stellt, ließen sich die Künstler selbst gern gefallen; sie bekämpfen nur die, welche die Freiheit der Kunst gefährdet. Wenn schlüpfrige Theaterfabrikate verboten würden: kein Dichter wäre deshalb ärgerlich; aber man verbietet soziale Dramen mit unbequemen Wahrheiten; jene Stücke passieren ruhig; man weiß, wer sich in ihnen amüsiert.

In vereinzelten Fällen bringen Provinzialbühnen

Aufführungen neuer Werke zuwege. So ging Ruſelers Trauerſpiel „Die Stedinger“ auf dem Hoftheater zu Oldenburg 1890 in Szene und hatte einen wohlverdienten Erfolg. Das Werk hat einen Stoff aus der oſtfrieſiſchen Geſchichte zum Vorwurf, und das lokale Intereſſe mag die Annahme des markigen Stückes gefördert haben. Es gibt aber eine große Anzahl von Stücken, hinter denen das Ruſelerſche Drama durchaus zurückbleibt, und die weder mit der Druckerſchwärze noch mit dem Lampenlicht in Berührung gekommen ſind, die es vorausſichtlich auch nie werden, da für ſie eben nur das rein künſtleriſche Intereſſe maßgebend ſein könnte.

Aber, wird man rufen, es gibt doch Agenturen; es giebt doch Zeitſchriften, welche gute Dramen veröffentlichen!

Was für einen Wert Theateragenturen für die Förderung der dramatiſchen Kunſt haben ſollen, iſt mir unverſtändlich. Berlin beſitzt allein an zehn ſolcher Vertriebsgeſchäfte. Dieſe vertreiben nun aber, nach der Mitteilung der Herren Entſch, Crelinger und Stieber, dramatiſche Manuſkripte nur dann ohne weiteres, wenn ſie entweder ſchon an einer Bühne angenommen ſind (was ja gerade der Zweck des Autors, der ſich an die Agentur wendet, iſt) oder von bekannten Autoren herrühren; im andern Fall, und nur um dieſen handelt es ſich hier, hat der Verfaſſer auf eigne Koſten (die mindeſtens auf 150 Mk. anzuſchlagen ſind) die Vervielfältigung ſeines Manuſkriptes ſelbſt zu beſorgen und kann dann die 200 bis 300 gedruckten Exemplare der Agentur übergeben,

welche für zehn Prozent von den eventuellen Tantieme-Eingängen resp. Honoraren den Vertrieb seines Werkes, natürlich ohne Garantie des Erfolges, übernimmt. Hereinfallen kann dabei nur der Autor.

Und die Zeitschriften?

Von der enormen Zahl der belletristischen Blätter, die alle Romane und Novellen und zum Teil mehr oder weniger schlechte Lyrik bringen, räumen dem Drama, der höchsten Gattung der Poesie und nach Wagner der Krone aller Kunst, einen stehenden Platz ein — zwei: die „Deutsche Dichtung" und die „Freie Bühne", beide wohl hauptsächlich in litterarischen Kreisen gelesen. Die seltenen dramatischen Publikationen des „Magazins für Litteratur" und die noch selteneren der „Gesellschaft" können außer Betracht gelassen werden, ebenso die der „Bayreuther Blätter". Die „Deutsche Dichtung" bringt — und dies muß auffallen — nur Erzeugnisse von auch im Drama zur Genüge bekannten Autoren, wie z. B. Heyse, Wilbrandt, Roquette, Bulthaupt, Fulda. Für die fortschreitende dramatische Produktion thut das Blatt nichts. Die „Freie Bühne" publiziert als das Organ des radikalen Flügels der deutschen Litteratur naturalistisch-soziale Stücke jüngerer Schriftsteller.

In früheren Zeiten sollen ältere Poeten die Produkte der Jungen gelesen, beurteilt und, falls sie dessen wert schienen, an Theaterdirektionen empfohlen haben. Diese patriarchalischen Verhältnisse haben, wie es aussieht, aufgehört. Die älteren Herren sind zu viel beschäftigt oder bei der Spannung zwischen moderner und älterer Litteratur zu engherzig oder zu

bequem: genug, man hört von dieſer Art der Protektion gar nichts. Der Kampf ums Daſein in der Litteratur vereitelt alle uneigennützigen Handlungen.

Viele deutſchen Dichter, und wahrlich nicht die ſchlechteſten, mögen dieſe traurigen Zuſtände, dieſer Sumpf von Geſchäftsmacherei, Ignoranz und Gemeinheit, vor der Zeit verdüſtert und verbittert haben. Ich weiß einen, der jetzt verloren in der Schweiz lebt, der nutzlos ſeine Kraft in jahrelangem Streit gegen dieſe Mächte verbraucht hat. Nicht jeder beſitzt die eherne Natur Richard Wagners, der als Sieger aus dem bewunderungswürdigen Kampfe ſeines Lebens hervorging: ein künſtleriſcher Thatmenſch, wie ihn die Welt bisher noch nicht geſehen hat. Iſt die reinigende Thätigkeit dieſes zornigen Geiſtes auf dem Gebiet des Theaterweſens nicht gänzlich wirkungslos vorübergegangen? Wer lieſt heut noch die kritiſchen Schriften des Meiſters, beſſer: wer kümmert ſich darum? Was ſchiert es einen deutſchen Theaterdirektor, was Richard Wagner an ihn für Anforderungen ſtellte; was ſchiert ihn die wenig ſchmeichelhafte Meinung, die der Schöpfer von Bayreuth von dem Typus des modernen Theaterdirektors hegte, die er ſo und ſo oft in ſeinen Abhandlungen ausgeſprochen hat?

Klagen helfen nichts, und eine Kritik, zumal in Fachzeitſchriften, ebenſowenig. Publikum und unabhängige Preſſe allein können etwas erreichen; iſt doch auch die Preſſe zum größten Teil den Geld- und Geſchäftsmächten ſklaviſch unterworfen! Hand in Hand mit Dezentraliſation und zunehmender Individualiſie-

rung gehe eine Vernichtung der heutigen Bühnenmißwirtschaft und damit eine Hebung des deutschen Dramas und Theaters durch die Provinz!

Die Verständigung über den einzuschlagenden Weg bleibt übrig. Es wäre erwünscht, Kunstfreunde, und vornehmlich Praktiker, in den großen Zeitungen über die Frage zu hören: Wodurch erzwingt man die weiteste Annahme und Aufführung der wertvollen dramatischen Produktion?

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S

Demnächſt erſcheint von demſelben Verfaſſer:

# Naiv-künſtleriſche

# Weltauffaſſung

als

## Conſequenz des wiſſenſchaftlichen Denkens.

Unterſuchungen

über die Zerſetzung der dogmatiſchen Wiſſenſchaft

durch die Erkenntniskritik.

Verlag von Hinricus Fischer Nachfolger in Norden.

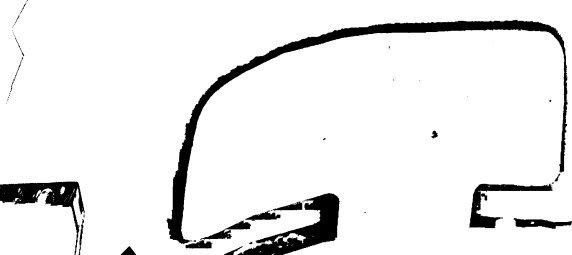
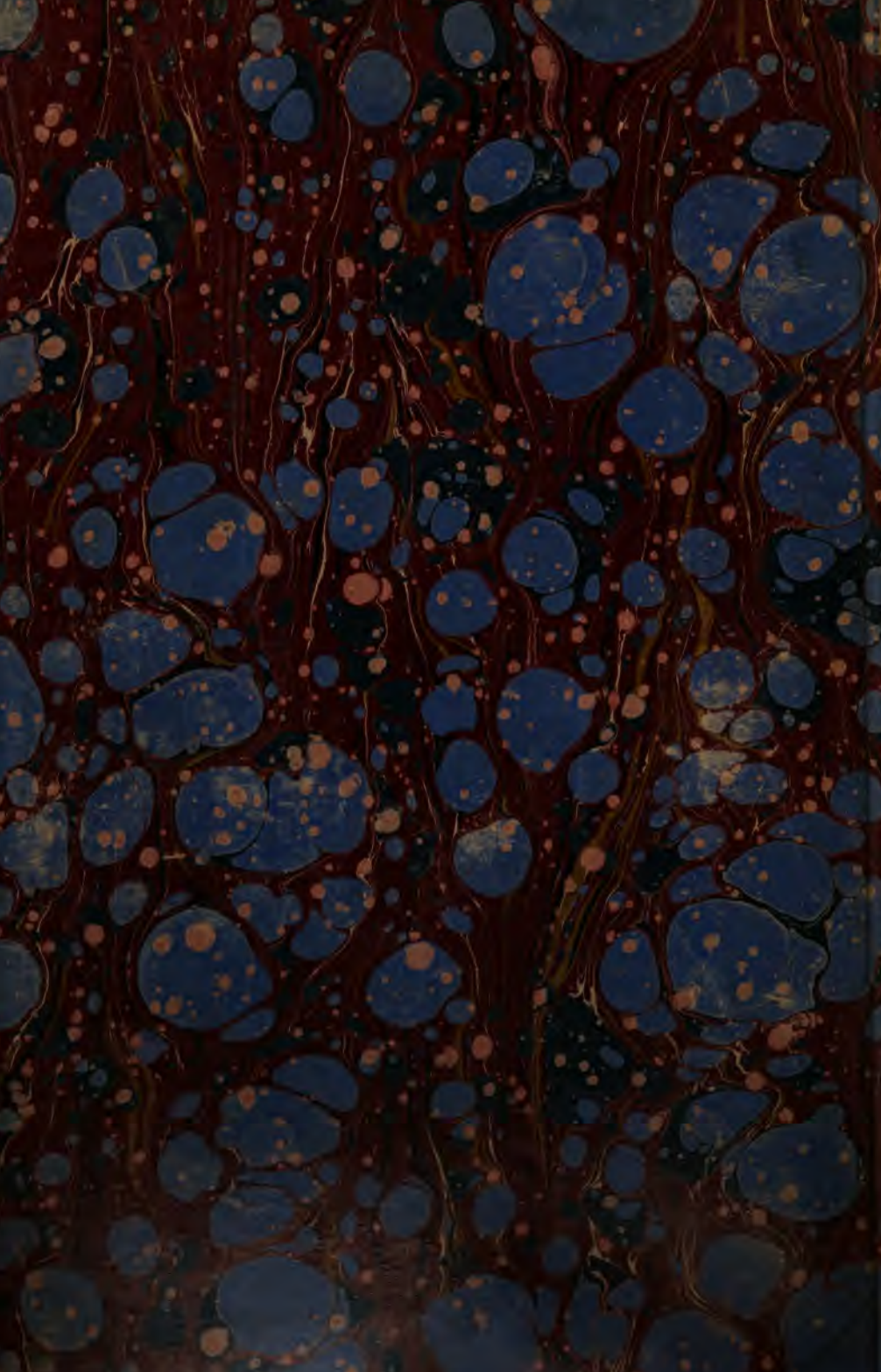
# Naphtali.

Drama in fünf Aufzügen

von

Fritz Lienhard.

1888. 192 S. Preis M. 3,—.

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S

YC151 21